

Kloppenburg, Josef

Musikkulturelle Vielfalt - Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der "Unstil" der Filmmusik

Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 207-217. - (Musikpädagogische Forschung; 4)



Quellenangabe/ Reference:

Kloppenburg, Josef: Musikkulturelle Vielfalt - Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der "Unstil" der Filmmusik - In: Klüppelholz, Werner [Hrsg.]: Musikalische Teilkulturen. Laaber : Laaber-Verlag 1983, S. 207-217 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-116200 - DOI: 10.25656/01:11620

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-116200>

<https://doi.org/10.25656/01:11620>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

**Band 4:
Musikalische
Teilkulturen**

LAABER-VERLAG

Musikpädagogische Forschung
Band 4 1983
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. (AMPF) durch Werner Klüppelholz

Musikpädagogische Forschung

Band 4:

Musikalische
Teilkulturen

LAABER - VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen nachstehender Verlage
am Schluß dieses Bandes:

Bärenreiter-Verlag, Kassel
Gustav Fischer Verlag, Stuttgart
Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz
Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden

ISBN 3 9215 1896-2

© 1983 by Laaber-Verlag
Dr. Henning Müller-Buscher
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages

Vorwort

Als 1805 im Theater an der Wien Beethovens „Eroica“ genannte Sinfonie zur öffentlichen Uraufführung gelangte, dürfte in den umliegenden Tanzsälen, Wein- und Bürgerstuben zur gleichen Zeit eine Musik erklingen sein, die zwar weniger komplex, avantgardistisch, anspruchsvoll, doch dem Klangbild der Musik Beethovens durchaus noch verwandt war. Was alles – in einer Großstadt live, per Knopfdruck überall – ist nicht heute gleichzeitig, wenn auch in unterschiedlichsten Funktionen zu hören: Punk und Mandolinemusik, Streichquartett und Männergesang, Neue Musik und New Wave, Blasmusik und Indisches usw. Die relativ geschlossene Welt der mitteleuropäischen Tonalität ist mittlerweile längst nicht mehr in Kunst und Unterhaltung geschieden, vielmehr im Zeitalter der Medien in eine lange Reihe musikalischer Teilkulturen zerfallen. Diesem Phänomen war die Jahrestagung 1982 des Arbeitskreises Musikpädagogische Forschung gewidmet, deren Ergebnisse den vorliegenden Band füllen. Wenn auch – unter anderem durch die kurzfristige Absage einiger grundlegender Referatsthemen – beileibe nicht alle Fragen des vielschichtigen Problemfeldes hinreichend beantwortet werden konnten, so darf dennoch konstatiert werden, daß auch offene Fragen die eminente Bedeutung des Tagungsthemas keinesfalls geschmälert haben. Dies hat sich gerade in dem erneut versuchten Dialog mit musikalischen Praktikern (einem Jazz- und einem Punkmusiker, einem Chorleiter, einem Komponisten Neuer Musik, dem Leiter einer Mandolinengesellschaft, einem U-Musik-Redakteur) im Rahmen einer Podiumsdiskussion erwiesen.

Die Tagung wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft durch großzügige finanzielle Hilfe, von der Kölner Musikhochschule durch Gastfreundschaft und vom Westdeutschen Rundfunk durch beides unterstützt. Diesen Institutionen sei dafür herzlich gedankt.

Werner Klüppelholz

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Tagungsprogramm Köln 1982	9
1. Beiträge zum Tagungsthema	
<i>Klaus-Ernst Behne</i> Der musikalisch Andersdenkende. Zur Sozialpsychologie musikalischer Teilkulturen	11
<i>Hermann-J. Kaiser</i> Zum Verhältnis von Alltagswelt und jugendlicher Musikkultur	35
<i>Hans Günther Bastian</i> Musikkultur-Konzepte Jugendlicher. Einstellungen 13-16jähriger zur „offiziellen“ Musikkultur	56
<i>Helmut Tschache</i> Jugendliche Teilkultur in der Schule?	76
<i>Peter Schleuning/Wolfgang Martin Stroh</i> Tätigkeitstheoretische Aspekte musikalischer Teilkulturen. Ein Beispiel aus der Alternativszene	81
<i>Michael Clemens</i> Amateurmusiker in der Provinz. Materialien zur Sozialpsychologie von Amateurmusikern	108
<i>Reiner Niketta/Uwe Niepel/Sabine Nonninger</i> Gruppenstrukturen in Rockmusikgruppen	144
<i>Hans Peter Graf</i> Aus den Zwischenwelten der Musik. Zur Soziologie des Akkordeons	162

<i>Jost Hermand</i>	
Die restaurierte „Moderne“ im Umkreis der musikalischen Teilkulturen der Nachkriegszeit	172
<i>Barbara Barthelmes</i>	
Zerstückelte Musikkultur – zusammengefügt: Zur Kompositionstechnik der Avantgarde in den sechziger Jahren	194
<i>Josef Kloppenburg</i>	
Musikkulturelle Vielfalt – Eindeutigkeit des Ausdrucks. Der „Unstil“ der Filmmusik	207
<i>Günther Noll</i>	
Das Institut für Musikalische Volkskunde Neuss an der Universität Düsseldorf	218
2. Freie Forschungsberichte	
<i>Peter Brünger</i>	
Zwischenbericht zu einer Untersuchung über den Geschmack für Singstimmen	242
<i>Bernd Enders</i>	
Substantielle Auswirkungen des elektronischen Instrumentariums auf Stil und Struktur der aktuellen Popularmusik	265

**Musikkulturelle Vielfalt — Eindeutigkeit des Ausdrucks.
Der „Unstil“ der Filmmusik**

JOSEF KLOPPENBURG

Nahezu alle Filme enthalten Musik; Musik für eine Teilkultur? Wenn der Begriff Teilkultur ein antagonistisches Moment enthält von der Gesamtheit der Lebensäußerungen in einem geographischen und sozialen Bereich und der ausschnittshaften Apperzeption von Gruppen der Öffentlichkeit, dann bekommt dieses Teilbare durch Film in Zusammenhang mit Filmmusik eine andere Qualität.

Bereits anfangs der 40er Jahre bezeichnet Th. W. Adorno den Film als das „*charakteristische Medium der gegenwärtigen Massenkultur*“¹ — eine Feststellung, über die sich gerade heute ebensowenig streiten läßt wie darüber, daß Musik als Bestandteil von Film überhaupt angesehen werden muß. Es dürfte hinlänglich bekannt sein, daß Musik seit ersten Versuchen mit dem Kintematographen 1895 sicherlich auch „*aufgrund ihrer wesensmäßigen Verwandtschaft mit dem Film, mit dem sie die Besonderheit gemeinsam hat, eine Zeitgestalt zu sein*“² Eingang gefunden hat in filmische Semiotik bzw. Dramaturgie. Sie trägt also bei zum Film Verstehen.

Wie der Wahrnehmungs- und Verstehensprozeß bei Filmapperzeption im einzelnen aussieht, daß selbstverständlich Kenntnisse der Filmsprache und -technik eine differenziertere Dekodierung filmischer Semiotik bedingen, muß allerdings dort aus dem Zentrum eines Interesses rücken, wo danach gefragt wird, welcher Mittel sich die Musik oder konkret ein Filmkomponist bedienen kann, um zu eben diesem „massenhaften“ Verstehen von Film beizutragen.

Bei Vermutungen über die Intention des — bedingt durch den jeweiligen Film — verwendeten Materials läßt sich allerdings aufzeigen, daß manchmal auf ein Teil-Publikum mit spezifischen musikalischen Interessen und Kenntnissen insistiert werden kann.

Dem werde ich Betrachtungen über die Beschaffenheit von Filmmusik gegenüberstellen, die dem Massencharakter des Mediums und seiner Verbreitung Rechnung zu tragen bestrebt ist und sich nicht auf die Hörgewohnheiten weniger verläßt.

Dem Film EASY RIDER etwa wird ausschließlich Musik von Rock-Gruppen (Steppenwolf, Jimi Hendrix u.a.) zugefügt, oder anders: weite Teile dieses

Streifens visualisieren und interpretieren Rock-Music. Es handelt sich hier um eine Verdoppelung der filmischen Thematik, dem Bedürfnis zweier Männer nach Unabhängigkeit und ihrer Suche nach der Neuen Welt durch Songs wie „*born to be wild*“. Es liegt nahe, zu vermuten, daß einer solchen Publikumsgruppe die Identifikation mit den motorradrasenden Männern in dem Maße leicht möglich ist, wie ihr Rock-Music vertraut ist. Diese Filmmusik wird von diesem Kinopublikum auch außerhalb jeden filmischen Zusammenhangs rezipiert. Es ließe sich eine beträchtliche Anzahl von Filmen nennen (wie NASHVILLE, ALICE'S RESTAURANT), in denen Pop-, Rock- oder Countrymusic aus ähnlichen publikumsorientierten Erwägungen erklingt wie z.B. HARALD AND MAUD. In diesem Film bildet ein manchmal schon ökologisch zu nennendes Lebensgefühl jenen sinnstiftenden Kontext, den jeweils herauszustellenden Pauli bei der Beurteilung von Filmmusik größte Bedeutung zukommen läßt. Auch hier werden die Songs eines Cat Stevens eher abfotografiert, als daß der Musik überhaupt auch nur annähernd eine andere, etwa syntaktische Funktion zugeschrieben werden kann. In NASHVILLE gar wird die zugespielte Country-Music zusätzlich noch selbst zu einem filmischen Handlungsträger.

Obwohl eine soziokulturelle Zuordnung dieser Filme jeweils auf der Hand liegt, erscheint in diesem Zusammenhang die Adressierung Schmidts: „*die Jugendlichen – und mit ihnen ihre Musik*“⁷³ doch etwas zu allgemein, weil ja gerade musikalische Präferenzen nicht nur altersbedingt sind. Andererseits trifft de la Motte-Habers Vermutung, die Verwendung dieser Musik sei „*eher als gewinnsüchtige Verneigung vor einem vorzugsweise jugendlichen Kinopublikum*“⁷⁴ zu verstehen, nicht nur für Filme mit ausschließlicher Verwendung von Rock-, Pop- oder Countrymusic zu.

Sicherlich ist der Einbezug von Ausschnitten aus Sinfonien G. Mahlers in die Verfilmung der Th. Mann-Novelle DER TOD IN VENEDIG nicht als „*anmaßender Mißbrauch*“⁷⁵ zu werten. Diese Ausschließlichkeit des Einsatzes Mahlerscher Sinfonieteile, durchaus erklärbar auch durch die Hauptthematik dieses Films, die Krise eines Komponisten namens Gustav Aschenbach, läßt ein Verständnis solcher Dublizierung bei einem Publikum erwarten, zu dessen musikalischer Identität die Symphonik des 19. Jahrhunderts gehört. Allerdings zeugt die von der DGG auf den Markt gebrachte LP: Themen aus DER TOD IN VENEDIG von einem ebensolchen merkantilen Interesse der Kulturindustrie, wie es de la Motte-Haber bei Rock und Pop als Filmmusik vermutet. Film kann eben auch Musik populärer machen, als sie es vorher war.

In diesem Fall interpretiere ich die Hinzunahme des *Adagietto* aus der 5.

und des *Misterioso* (O Mensch! Gib Acht!) aus der 3. Sinfonie als geniale Ausdeutung der Thematik Verfall und Ende einer bürgerlichen Kultur. Selbstverständlich bedarf es zum Erkennen dieses filmästhetischen Kunstgriffs der gerade angesprochenen Vorkenntnisse eines in der Musikgeschichte, speziell im 19. Jahrhundert bewanderten Kinopublikums. Es versteht dann diesen Film besser in dem Sinne, wie es Segler in filmrezeptorischem Zusammenhang allgemein für die „*dialektische Wechselwirkung zwischen Gegenstand und Betrachter*“ formuliert: „*Musik kann sich uns nicht in dem Maße verständlich machen wie etwa die Sprache, aber wir können durch sie empfinden, sie bewegt uns, wenn wir ihre Zeichen aufgrund gelernter Erfahrung verstehen.*“⁶

Eine solche kurze Interpretation möglicher Verbindungen von Musik und Film könnte leicht über die Absicht irreführen, in der sie gegeben wurde. Sie könnte als Kommentar erscheinen; gemeint ist sie aber auch als Kritik. Denn bei diesen Filmen handelt es sich um in ihrer Wirkung überhöhte sog. Kultfilme. Dies sind Ausnahmen, die die Regel bestätigen. Neben der angesprochenen Fixierung auf ein Insider-Publikum versagt sich diese unabhängig vom Film komponierte Musik in ihrer Plakativität beinahe sämtliche Möglichkeiten und Erfordernisse guter Filmmusik, nämlich in der Lage zu sein, mit ihren Mitteln differenziert in die Filmhandlung unter dramaturgischen Gesichtspunkten eingreifen zu können.

Ebenso, wie die ausschließliche Verwendung eines bestimmten musikalischen Materials und das Insistieren auf ein Teilpublikum kaum Realität repräsentieren kann, verhält es sich übrigens auch mit dem herbeigeschriebenen ominösen Kunstwerkcharakter von Film überhaupt, der in der unsinnigen These kulminiert: „*Allerdings setzt ein Gesamtkunstwerk wie der Film wohl auch das stillschweigende Einverständnis mit seinen Konventionen voraus, die Bereitschaft, den Schein als ästhetische conditio sine qua non zu akzeptieren; darin – und nicht nur darin – berühren sich Film und Oper.*“⁷

Nein, die Frage, wie denn nun im Gegensatz zu den angeführten Beispielen medienspezifische Realität definiert werden könnte, ist ungleich schwerer zu beantworten. Geschichtlich gewachsene Konventionen von Musik im Film, wie das mickey-mousing, die Leitmotiv- oder mood-Technik, der maintitle oder das Kunstmusikzitat können zum einen semiotisch-syntaktische Funktionen übernehmen wie z.B. die Verdeutlichung eines Sequenzabschlusses oder einer Überblendung usw. In solche Gebilde gekleidete Musik muß außerdem in der Lage sein, sich interpretatorisch und ausdeutend zum Bild verhalten und Beziehungen herstellen zu können. Dramaturgische Funktionen also, die übrigens auch sog. unspezifische Musik – ein Begriff, der meines

Wissens von Schmidt in die Filmmusikdiskussion getragen wurde⁸ – übernehmen kann.

Die Betrachtung inhaltlicher, im weitesten Sinne stilistischer Merkmale solcher Filmmusik – ihre Beschaffenheit – führt unumgänglich zu einem Mit-einbezug der Materialproblematik. Dieses wird einerseits bedingt durch die Thematik eines jeweiligen Films bzw. der mit Musik unterlegten Szene. („Eine materialstilistische Eingrenzung der Filmmusik in ihrer Gesamtheit wäre ein sinnloses Unterfangen, da die thematische Universalität des Films eine musikalische Allseitigkeit bedingt.“⁹) Hinzu kommt die filmische Montage-Technik, der sich unter inhaltlichen Gesichtspunkten ausgewähltes musikalisches Material anpassen muß. Aus dieser Abhängigkeit von den jeweiligen filmischen Bedingungen auf der einen und den bedingt durch den Massencharakter des Mediums angestrebten eindeutigen Ausdrucksqulitäten von Filmmusik auf der anderen Seite ist es schlichtweg unmöglich, einen oder gar den Stil von Filmmusik zu definieren – eine verständliche Ohnmacht, die sich auch auf folgende Art in Worte fassen läßt: „Eine Filmmusik, die eine optische Fabel auf originelle Weise miterzählen hilft, ist stilhaft und zugleich von hohem ästhetischen Wert.“¹⁰

Allerdings stellten bereits Adorno/Eisler fest, daß es einen musikalischen Stilbegriff für das Medium Film ähnlich dem historischer Epochen oder Gattungen nicht geben kann: „Filmmusik kann im Prinzip Materialien verschiedenster Beschaffenheit heranziehen. Aber der Begriff des Stil, tiefer gefaßt, erschöpft sich nicht im Material. Er ist vielmehr die Weise, in der mit dem Material umgegangen wird.“¹¹ Für sie ist ein „dem Film gemäßer Stil“ allerdings erst dann erreicht, „wenn die Verfügung über dies Material der entwickeltste Stand der gegenwärtigen Kompositionserfahrung eingegangen ist“.¹²

Diese Forderung nach der Neuen Musik im Film einmal außer Acht gelassen, läßt sich das Verhältnis Musik – Film folgendermaßen zusammenfassen: Wo ein blitzschnelles und differenziertes Reagieren auf filmische Sprache und Technik auf der einen und inhaltliche Erfordernisse auf der anderen Seite mit musikalischen Mitteln möglich sein muß, denen ein hohes Maß allgemeiner Verständlichkeit eigen sein soll, reicht die ausschließliche Verwendung einzelner Musikgenres nicht aus. Vielmehr liegt die eigentliche individuelle Leistung eines Filmkomponisten bei der „Vertonung“ z.B. eines Serienkrimis in einem auf den Film bezugnehmenden Einsatz aller oder besser der Vielfalt musikalischer Zeichen.

Beispielhafte Beschreibungen von Filmszenen aus der Erinnerung als Beleg meiner These von der musikkulturellen Vielfalt in der Filmmusik werde ich

mir hier versagen, um nicht den Fehler jüngerer deutschsprachiger Filmmusikliteratur zu wiederholen, für jeden filmmusikalischen Sachverhalt ein Beispiel aus einem jeweils anderen Film anzuführen. Zu beschreiben – die Autoren mögen mir eine sicherlich ungerechtfertigte Banalisierung verzeihen –, daß eine Mundharmonika hier und eine Violine dort erklingt, wenn in dem einen Film gerade dieses und im anderen jenes passiert, verdeutlicht zwar, welche Beziehungen der Klang zum Bild eingehen kann, stellt sie aber nur unzureichend in den meines Erachtens unbedingt notwendigen Gesamtzusammenhang eines jeden Films, aus dem heraus sich die Wahl des musikalischen Mittels erklären läßt.

An die Seite solchen Zusammentragens müssen modellhafte Analysen ganzer Filme unter besonderer Berücksichtigung des Bild-Ton-Verhältnisses treten; eine Arbeit, die ich im Rahmen dieses Referates nicht leisten kann. Ich bleibe den handfesten Beweis also schuldig.

Stattdessen möchte ich hier einen namhaften Komponisten von Filmmusik, Jürgen Knieper^{1 3}, zu Wort kommen lassen, dessen Antworten auf meine Fragen zu Selbstverständnis und Arbeitsweise eines Filmkomponisten^{1 4} eine ebensolche Aussagekraft zukommen dürfte.

J. K.: Welche Aufgabe hat ein Filmkomponist heute, wenn er ein Drehbuch vorgelegt bekommt?

Jürgen Knieper: Sicher bekomme ich meistens Drehbücher vorgelegt, aber die lese ich eigentlich nur, um zu sehen, ob mir der Film gefällt. Das Drehbuch sagt noch nichts direkt aus über die Filmmusik. Die Arbeit fängt bei mir eigentlich erst an, wenn der Film sozusagen roh geschnitten ist, so daß man schon die Passagen ungefähr beurteilen kann, die Dramaturgie so ungefähr sieht. Oft ist es dann auch so, daß die Regisseure dann sagen, der war hier an der Stelle nicht so gut, kann man dem vielleicht noch so ein bißchen Charakter oder sonst irgendwas geben. Und die Musik fängt eigentlich erst dann an – in einem größeren Gespräch mit dem Regisseur – wenn er auch die Zeiten kennt, die Zeitverhältnisse im Film. Ja und dann ist es noch verschieden, ob man jetzt einen großen Film macht, einen wichtigen Film, wie jetzt den ZAUBERBERG, dann muß man natürlich schon sehr stark mit dem Regisseur zusammen ein Gefühl entwickeln. Denn über Musik läßt sich nicht so reden, daß der eine versteht, was der andere meint. Es geht eigentlich nur über die Basis eines gemeinsamen Gefühls, aus der man dann heraus miteinander reden kann. . . . Man versucht natürlich, ein Konzept zu finden; man geht nicht jetzt hin und sagt: mach mal da ein bißchen und da und da, sondern man einigt sich 'drauf. Man arbeitet z.B. leitmotivisch, . . . nimmt sich vielleicht drei oder vier Leitmotive: das eine ist jetzt Liebe, das andere das und das.

J. K.: – auch Personen zugeordnet

Jürgen Knieper: – auch einer Person zugeordnet oder auch einer Situation, oder man sagt

von Anfang an: man sieht alles subjektiv durch die Augen des Hauptdarstellers; also man versucht, die Gefühle zu beschreiben, die der Hauptdarsteller hat, – daß man also, wenn irgendetwas passiert, nicht unbedingt das, was passiert, beschreibt, sondern das Gefühl, das der, der sich als Zuschauer nachher mit dem Hauptdarsteller identifizieren soll, dabei hat. Durchaus ist darin natürlich eine gewisse Dialektik schon möglich, daß man nicht direkt auf das Geschehen geht, aber auch nicht wie bei Eisler, daß ich jetzt Grundsätzliches umgekehrt kommentiere, sondern es kann sein, daß ich direkt drauf bin; es kann aber auch sein, daß, wenn ich z.B. subjektive Musik aus den Augen eines Bestimmten mache, dann natürlich auch eine Gegensätzlichkeit zur Handlung schon vorkommt. . . . Man erarbeitet es sich, wie ich schon gesagt habe, zusammen. Es gibt Regisseure, die wissen ziemlich genau, und es gibt welche, die sitzen da und sagen: ich hab' keine Ahnung. Es ist ganz verschieden, je nach dem, wie weit sie sich mit Musik beschäftigen; wie weit z.B. nur eben irgendjemand gesagt hat von der Produktion: da muß 'ne Musik hin, oder ich weiß nicht was. Also bei so kleinen Fernsehspielen, da wissen die Leute selbst überhaupt gar nichts.

J. K.: Sie haben eben ein Stichwort gegeben, und zwar die Leitmotivtechnik, für die ja Max Steiner ein Denkmal in der Filmmusikgeschichte ist. Damit sprechen Sie ja Stilkriterien von Filmmusik an. Könnten Sie darüber etwas sagen, in welchem Stil – und wenn das nicht geht – wie Sie überhaupt stilistisch arbeiten?

Jürgen Knieper: Der Stil ist für mich relativ und wertfrei. Der Stil richtet sich auch nach dem Film. Ich versuche z.B. manchmal, einen Film wirklich mit einer Melodie . . . , die in sich den ganzen Film beinhaltet, die immer wieder im Film vorkommen kann, oder sagen wir, die den ganzen Film durchläßt, die jede Situation des Films in sich schon hat, . . . die ich dann – am Anfang und am Schluß natürlich – aber auch in der Mitte immer wieder nehme, – auch in verschiedenen Längen natürlich, aber immer wieder auch dasselbe Arrangement, was auch im Grunde gar nichts beschreibt. Es beschreibt garnichts, es beschreibt im Grunde nur den ganzen Film. Immer wieder den ganzen Film, also daß ich jetzt nicht auf die einzelne Szene gehe und sage, da sind welche traurig, jetzt mache ich sie (die Musik) hier traurig, sondern daß immer wieder dieselbe Musik kommt. Die hat natürlich dann eine sehr dramaturgische, eine sehr bindende Funktion über so einen ganzen Film weg. Die Musik muß natürlich dann so sein, daß, wenn der Film traurig ist, sie diese Traurigkeit auch durchläßt, – durchlassen muß, wenn die Stelle fröhlich ist im Film, die Musik auch diese Fröhlichkeit durchlassen muß. Das kann man nur dann machen, wenn der Film natürlich eine große Einheit in sich ist, und wenn man eine Musik gefunden hat. Das ist wahrscheinlich eher so wie eine mathematische Lösung, die man dann finden muß. Also man hat den ganzen Film. Alle Unbekannten sozusagen dieses Films ergeben dann ein Gleichungssystem, wenn man so sagen will, und daraus ergibt sich dann, wenn man noch die Produktionsgelder berücksichtigt und, was man noch dazu bekommt – wie groß man die Besetzung machen kann –, wenn man das alles als ein System von Gleichungen auffaßt, eine einzige Lösung, die ist dann schon da, die muß man dann nur noch finden.

J. K.: Das ist, wie ich Sie verstanden habe, eine Möglichkeit. Sie nehmen eine Musik, die den Film beinhaltet. Und die andere, oder andere?

Jürgen Knieper: Es gibt da noch mehrere Möglichkeiten. – Das alles hatte mit Leitmotiven nichts mehr zu tun. . . . – Also ich bin ein Mensch, der sehr formal ist, ich brauche immer formale Kriterien. Ob das jetzt ein Kriterium ist, das ich gerade genannt habe, oder ob das ein leitmotivisches ist, das ist eine andere Sache: Aber eine gewisse Wiederholung muß für mich in so einem Film immer drin sein. Ich glaube, es gibt von mir noch keinen Film, wo das nicht gewesen ist, wo man Brücken schlagen kann von gewissen Situationen auf andere. Die Leitmotivtechnik ist sicher eine uralte Technik, aber ich meine, die Sinfonie ist auch eine uralte Form oder die Fuge und sie werden immer noch verwendet, weil man eben als Komponist – glaube ich, vielleicht gibt es auch andere – aber ich brauche formale Kriterien irgendeiner Art und Weise. . . .

J.K.: Ich komme noch einmal zum Stil zurück. Glauben Sie, daß es bestimmte – meinetwegen – barockisierende Elemente gibt, die von einem guten Filmkomponisten anders zugeordnet werden als z.B. Stilkriterien der Neuen Musik, um wieder andre Dinge auszudrücken. Benutzt ein Filmkomponist da die ganze Bandbreite oder hat er seinen Personalstil?

Jürgen Knieper: Ich benutzte die ganze Bandbreite – skrupellos. Wobei ich aber nicht ausschließen will, daß trotzdem ein Personalstil übrigbleibt, weil bei Filmmusik der Stil nicht mehr das historische Stilmittel ist, das man jetzt einsetzt, sondern daß man es an der Stelle einsetzt und wie man es an der Stelle einsetzt. Es gibt eine ganz bestimmte melodische Eigenart und auch harmonische Eigenarten meiner Musik, an der man wohl immer erkennt, daß die Musik von mir ist. Ich selbst würde das noch nicht einmal so merken, ich erfahre es nur immer, daß Leute sagen: Ich habe gestern einen Film gesehen, ich wußte von Anfang an, daß die Musik von Dir ist. Aber ich glaube nicht, daß man es so einfach sagen kann, daß es in dem Sinne stilmäßig erkennbar ist, wie es bei Bach erkennbar ist, oder wie Brahms als Brahms erkennbar ist. Ich möchte mich natürlich nicht gleichstellen mit denen, aber es ist eine andere Art Persönlichkeit.

J.K.: Ist diese Art, mit der Vielfalt musikalischer Stile umgehen zu können, die Kunst eines guten Filmkomponisten im Gegensatz zu Schönberg, der ja auch mal was für eine Lichtspielszene probiert hat in seiner 12-Ton-Technik?

Jürgen Knieper: Ich glaube, daß die Qualität eines Filmkomponisten sicher unter Umständen darin liegt, daß er sehr viele Stilarten beherrscht, aber das ist nur ein Punkt. Ich könnte mir vorstellen, daß es eine ganze Menge Filmkomponisten gibt, die auch das beherrschen und trotzdem meiner Meinung nach keine guten Filmkomponisten sind – das ist nicht ein Ausschließliches: man muß nur das beherrschen und dann kann man ein guter Filmkomponist werden. Es ist zwar wichtig, daß man sein Handwerkszeug dabei hat, natürlich braucht man sein Handwerkszeug, um das Produkt fertigstellen zu können. Aber das Produkt kann auch mit dem besten Handwerkszeug noch schlecht werden, daneben liegen. Es muß, wenn es daneben liegt, bewußt daneben liegen oder es muß ganz bewußt zu dem Film gemacht sein; man muß eine Möglichkeit finden – und das ist eben meiner Meinung nach die Schwierigkeit –, den Film unheimlich genau zu verstehen. Man muß eigentlich ein großes analytisches Vermögen haben, – und man muß Geschmack haben. Es ist eine ganz starke Mischung aus Kopf und Gefühl. Man muß sich auf sein Gefühl verlassen können, das ist unheimlich wichtig. Das ist immer der Punkt. . .

J.K.: Vielleicht abschließend: Adorno fordert in seinem Buch *Komposition für den Film* zusammen mit Eisler – um es rigide zu sagen – die Verwendung der Neuen Musik im Film, da Film das Massenkommunikationsmittel des heutigen Zeit sei. Wieso, glauben Sie, wurde für Filme, die „bedeutend“ geworden sind, nie in einem Stil komponiert z.B. der Neuen Musik?

Jürgen Knieper: Die Musik ist zur Zeit – gerade die moderne E-Musik – auf einer unglaublich schwindelnden elitären Höhe. Es gab schon einmal so eine Zeit, Palestrina und später, wo die dann angefangen haben, 50stimmige Kanons zu schreiben, und ich weiß nicht was alles, – und dann plötzlich ganz einfach die Melodie mit Begleitung kam; wie eigentlich jetzt fast so die U-Musik, eigentlich in dem Sinne. Die Chormusik war damals sozusagen am Ende, da konnte man nichts mehr weiter machen, es mußte ein neues Element kommen. Und ich glaube auch, daß die Musik des 20. Jahrhunderts nicht Stockhausen oder wer auch immer ist – die moderne E-Musik –, sondern daß das für mich eine Sache ist, die eigentlich langsam – ich sage das einfach mal so – kaputt geht, keinen Nachwuchs mehr findet in größerem Maße. Und daß sowieso diese moderne E-Musik nicht geeignet ist, – schon allein aus diesem Grunde, weil sie nichts mit diesem Jahrhundert zu tun hat – . . . , daß sie für so eine Breitenwirkung wie den Film gar nicht geschaffen ist. Und: ich nehme immer, auch wenn ich Sinfonieorchester nehme, irgendwelche Synthesizer dazu oder sonst irgendwas; also ich versuche, stark das Instrumentarium der Popmusik mit einzusetzen. . . . Das finde ich auch wichtiger, weil das für mich viel mehr die Musik der heutigen Zeit ist, die auch in den Film paßt, als jetzt diese E-Musik, die in ein paar Köpfen ‚rumschwirrt‘ und nie das Volk erreicht. . . . Der Film, der Realität darstellt, mit interessantem Licht und mit natürlich irgendwelchen künstlerischen Kriterien, ist nicht auf so einer elitären Höhe. Aber man könnte ja z.B. einen Film machen . . . , wo dauernd Zerhacker dabei sind, oder wo das Licht überhaupt nicht mehr stimmt, wo dann Sonnenlicht plötzlich violett ist oder sonst irgendwas, wo man die ganzen modernen Mittel auch einsetzen würde, dann würde ich auch eine moderne E-Musik dazumachen. Aber zur einfachen Realität, abgefilmt, – meiner Meinung nach überhöhe ich das zu stark, wenn ich da so eine elitäre Musik dazu mache; das will ich einfach nicht. . . . Im Moment mache ich gerade – das ist zwar kein Film, aber es ist fast wie ein Film – für die Salzburger Festspiele mit Wim Wenders als Theaterregisseur eine Handke-Premiere: „ÜBER DIE DÖRFER“. Es wird zum ersten Mal aufgeführt auf der großen Felsenreitschulbühne, und der Wim Wenders macht es natürlich – weil er es sicher gar nicht anders kann – wie im Cinemascope-Film.

Diese Aussage eines „Machers“ über stilistische Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer Musik, die zu einem Film in seiner Zeit passen soll, dürften meine These erhärten. Die wertfreie und relative Stilanschauung, die „skrupellose“ Benutzung der gesamten Bandbreite stilistischer Möglichkeiten, eingebunden in einen Personalstil, und die Ablehnung der Neuen Musik aus grundsätzlichen ästhetischen Erwägungen scheint eben die medienspezifische Realität zu repräsentieren, die mit zum Verstehen von Film beiträgt. Abschließend möchte ich sie durch Schmidts Zusammenfassung ergänzen,

die das stilistische Spektrum noch erweitert. „Funktionsästhetisch“ „gut“ ist hier eine Filmmusik,

- „ – die als ‚Grund‘ für die Bild-,Figuren‘ diskret sich bescheidet,
– die gleichwohl im Ausdruck so deutlich ist, daß sie dem Zuschauer eine unverwechselbare Affektbeteiligung ermöglicht (...),
– deren thematische Gebärde griffig ist (...),
– die sich, vokabelhaft verkürzt, mit wenigen Worten verständlich zu machen weiß (...),
– die sich nicht scheut, rezeptionsgeschichtlich gewachsene Stile, Gattungen und Genres ungeniert zu kopieren (...).“¹⁵

Die unter solchen Gesichtspunkten in einen Film eingebundene Musik ist punktuell dem Mitglied eines Mandolinenorchesters oder dem Punker vertrauter, wird aber von beiden verstanden. Die Vielfalt stilistischer Möglichkeiten der Filmmusik bedingt die Vertrautheit und das Verstehen von Film.

Das Medium Film als Beispiel für kulturelle Identität?

Anmerkungen

- 1 Adorno, Th.W./Eisler, H.: Komposition für den Film. München und Berlin/DDR 1977, S. 31.
- 2 Schmidt, H.-Chr.: Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung. In: ders.: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Mainz 1976, S. 129.
- 3 Schmidt, Hans-Christian: Filmmusik (Musik aktuell). Kassel 1982, S. 97.
- 4 De la Motte-Haber, H. / Emons, H.: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München/Wien 1980, S. 186.
- 5 Ebda., S. 186.
- 6 Segler, H.: Didaktischer Kommentar. In: Schmidt, H.-Chr.: Filmmusik. Kassel 1982, S. 114.
- 7 Emons, H. in: de la Motte-Haber / Emons, H., a.a.O., S. 146/147.
- 8 Schmidt, H.-Chr.: „... ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen“. Reflexe auf vermutete Wirkungen von Musik im Spielfilm. In: Behne, K.-E. (Hrsg.): Musikpädagogische Forschung Bd. 3, Laaber 1982.
- 9 Thiel, W.: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin/DDR 1981, S. 70.
- 10 Thiel, W.: a.a.O., S. 281.
- 11 Adorno, Th.W./Eisler, H., a.a.O., S. 125.
- 12 Ebda. S. 126.
- 13 Jürgen Knieper schrieb die Musik zu folgenden Filmen: DER ZAUBERBERG, DEUTSCHLAND BLEICHE MUTTER, WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, FALSCHER BEWEGUNG, IM LAUFE DER ZEIT, EIN AMERIKANISCHER FREUND, u.a., div. Fernsehspiele.

- 14 Interview mit Jürgen Knieper vom 2. 8. 1982 in Berlin (Auszüge)
15 Schmidt, H.-Chr.: Filmmusik, a.a.O., S. 108.

Josef Kloppenburg
Leopoldstr. 39
3300 Braunschweig

Diskussionsbericht

Eine Diskussionsteilnehmerin merkt an, daß Musik, wo sie Verbindung mit einem Film eingeht, zwar in ihren Mitteln und Merkmalen weitgehend frei sei, auf metrisch-rhythmische Bindungen aber nicht verzichten könne, da Musik und Film Zeitkünste seien.

Auf die Frage, was er unter „*kultureller Identität*“ verstehe, verweist der Referent auf die im Referat herausgestellte These, daß Filmmusik so konzipiert sei, daß sie von allen potentiellen Hörschichten verstanden werden könne.

Die These von der stilistischen Vielfalt der Filmmusik wird von mehreren Diskussionsteilnehmern aufgrund eigener Untersuchungen bestätigt. Ein Diskussionsteilnehmer greift die im Referat geäußerte These auf, daß der Film Musik populärer machen könne, als sie es vorher war. Er illustriert sie an einer eigenen empirischen Untersuchung. Diese habe gezeigt, daß beim bloßen Hören des im Film „*Apocalypse Now*“ als Kunstmusikzitat verwendeten Walkürenrittes (Hubschrauberangriff) die Versuchspersonen eben diese Szene assoziierten. Außerdem habe diese Untersuchung ergeben, daß der Film die Musikurteile homogenisiert und positiver macht.

Ein anderer Diskussionsteilnehmer kritisiert die im Referat vorgetragene These, daß die im Film „*Easy Rider*“ verwendete Rockmusik ausschließlich an bestimmten Publikumsgruppen orientiert sei. Die Musik gehöre zur Identität der im Film handelnden Personen. Der Referent hält dem entgegen, daß die These in dieser Ausschließlichkeit nicht gemeint sei und daß es sich bei der These, die Musik in diesem Film sei „eher als gewinnsüchtige Verneigung vor einem vorzugsweise jugendlichen Kinopublikum“ verwendet, um ein deutlich gekennzeichnetes Zitat handele.

Der Referent wird gefragt, ob er die Interpretation der Äußerungen Kniepers teile, daß die „*Neue*“ Filmmusik die neue Avantgarde-Musik werden könne. Der Referent teilt diese Interpretation nicht und stellt heraus, daß Filmmusik immer funktional intendiert sei.

Heiner Gembris